

por ejemplo, son maternales y bondadosas: la del Hijo Segundo de Fierro lo trata con cuidado y lo nombra su heredero; las tías del hijo de Cruz son beatas y «buenas señoras». En contraste, aparecen los patronos, anónimos y crueles, como para señalar flagrantemente no a uno, sino a todos. «Un vecino propietario» *le achaca* al Hijo Mayor la muerte de un boyero, y así va a parar a la cárcel; un «hombre», patrón del hijo de Cruz, carga a su cuenta todos los corderos muertos y lo maltrata «con guascazos a lo loco». Tales repeticiones subrayan secamente las diversas responsabilidades de víctimas y victimarios y ratifican conclusiones que, en este caso, pueden ser la que expresa el Hijo Mayor: *El que manda siempre puede / Hacerle al pobre un calvario*. Los vencidos, los huérfanos, los «hijos de la miseria» están vistos con mayor curiosidad y simpatía y aun sus actos más condenables aparecen envueltos en una tácita justificación (¿qué hubiesen podido hacer en tales circunstancias?). Los patronos, jefes, amos y tutores del lado de los que mandan se enredan en la misma complicidad. Son los seres con menos relieve, sin rostro, como si Hernández hubiese querido presentar sus culpas en una sola dimensión humana, extender la repulsión al conjunto y no a responsables aislados. Una misma máscara sombría, endurecida y feroz cubre a todos ellos. Las diversas historias de *Martín Fierro* se articulan estructuralmente, pero no se confunden. Ningún gaucho aparece como autómatas social. Las funciones de los actantes son casi siempre permutables; sus movimientos poseen un mismo centro generador, pero háy una zona, el enclave o encastre que permanece retirada. En ese reducto interno es imposible el desdoblamiento, y a partir de él cada uno modela su experiencia de manera original.

Hernández mira con penetración implacable, a veces obsesionante, esa extraña *unción*. Sus ojos se identifican con los de los rezagados, «los de abajo», y enfrentan a quienes miraban al gaucho «desde arriba» con una luz depreciadora cargada de resonancias peyorativas. La actitud moralizante de Hernández se vincula con la picaresca como primera literatura de raíces populares que refleja el mundo vil y cotidiano, enfrentándolo a la mitología opuesta de las novelas pastoriles. *Martín Fierro*, como la picaresca, estiliza un mundo anónimo, miserable, popular, doliente y con el propósito confesado de que se cobre certidumbre de su situación infrahumana. Pero no hay complacencia negativa, sino congoja nutrida de meditación y sabiduría. Hernández busca remover las conciencias y en ello se ve, como en los autores de la picaresca, «la manera de actuar del moralista o del predicador, deseoso de no apaciguar al que lee o escucha su amonestación, sino de entablar con él un cuerpo a cuerpo del que saldrá vencedor únicamente si con-

sigue grabar en la conciencia del otro una verdad incómoda, pero saludable» (Maurice Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, 1972).

El lado de los vencidos está mirado muy de cerca y surge en el poema con una matización que recorre desde el tono elegíaco a la nerviosa protesta o el sombrío alegato. Profundamente reales en su desazón aparecen estos gauchos dotados de una feroz voluntad de sobrevivir. Son arrastrados a los fortines, ven dispersos sus hogares, los despojan de sus bienes, los jueces los condenan o los «arreglan», van a parar a la cárcel o a las tolдерías. Deambulan como fantasmas en zonas periféricas y ya devastadas. Los que sobreviven ocupan los últimos lugares en el «orden» del ochenta. Son siempre seres instrumentados en su relación con el conjunto. No cuentan con la simpatía ni con la ayuda de nadie y ni siquiera alcanzan una solidaridad de grupo. Cuando se escuchan las sucesivas historias contadas por los propios personajes se advierte el paralelismo de sus destinos: Cruz se asemeja a una duplicación de Fierro, y los hijos de ambos, a una continuidad. Esta simetría vital parece calculada por Hernández como instrumento literario para proyectar la imagen de la convergencia de lo individual con lo social. Pero si se atiende a cada uno de ellos, se advierte que no los exterioriza ni propone una igualdad psicológica. El discurso poético exige una sucesión; los hechos y las vidas se presentan en un orden escalonado. La respuesta frente al texto, cuya multiplicidad se manifiesta linealmente, constituye un todo simultáneo. De ahí los procedimientos de montaje, de plasticidad muralista de algunos grandes planos, las anticipaciones, recursos todos que le permiten a Hernández presentar a sus criaturas igualadas por la adversidad y a la vez muy distintas unas de otras.

Obsérvese la selección bien pensada de los nombres o apodos de algunos personajes. A partir de ellos se establecen nexos sutiles cuya riqueza y profundidad provienen de su carácter simbólico (Cruz) o alusivo (Vizcacha, Picardía, Barullo, la Bruja), cuya inteligibilidad permite intuir rasgos escondidos, pero coherentes con la acción. Hernández sostiene y renueva las tensiones interpersonales. Al mantener ese difícil equilibrio y situar a cada personaje en un sistema global de referencias muestra su habilidad artesanal y su intuición dramática, pues, en gran parte, consigue individualizarlos desde el habla y en torno a relaciones propias del espectáculo. Vemos y oímos a las criaturas del poema y, como en el teatro, oscilamos en una dinámica de participación y distanciamiento, de solidaridad y de rechazo.

De la estructura profunda del *Martín Fierro* surgen vínculos herméticos de los que Hernández suele ofrecer mínimos atisbos, casi siempre implícitos en un contexto desorientador, con lo cual reafirma la

ambigüedad tantas veces declarada de su canto (*Tiene mucho que rumiar / El que me quiera entender*). Esos significados arquetípicos sondeados intuitivamente por Northrop Frye (*Fables of Identity*, 1963) a través de obras distantes y distintas reaparecen en el texto de Hernández. Dentro de un trazo muy amplio, la parábola del poema parte de una ruptura, de un desorden trágico (*hamartia*) que se produce en Martín Fierro cuando huye del fortín y encuentra su hogar arrasado, hasta la recuperación del equilibrio mediante el sacrificio (*némesis*), análogo a la muerte que supone el anonimato y la dispersión. Misterio este último donde Martín Fierro resurge más allá de toda lógica y se encuentra con otros gauchos marcados por la separación y el ocaso como Don Segundo Sombra y su discípulo Fabio Cáceres. En una dimensión paradigmática las obras de Hernández y Güiraldes arrancan de las mismas raíces y reconocen los mismos lazos con símbolos tan arcaicos como el hombre mismo. Martín Fierro cumple el arduo recorrido de los combatientes de lo imposible. El gaucho que vuelve como embrujado al sitio que le impuso su exilio entre los indios para partir de nuevo después del encuentro con su prole, emprende una misteriosa peregrinación bajo el cielo que en trances de insondable amargura se vuelve también, como lo expresara Kafka, «un escudo de plata alzado contra todo aquel que pide protección». Y en ese momento de total abandono, cuando parece crecer desesperadamente una ausencia de Dios, la palabra se hunde en sus inciertos y oscuros orígenes. ¿Quién habla en la voz de Ulises, de Hamlet, de Fierro? ¿Quién habla y desde dónde?

Sólo en el momento del reencuentro de Fierro con sus hijos aparece en la obra un sentimiento de felicidad (*yo me puse muy contento*). La dicha no es más que una añoranza, una edad perdida. *El viento de la desgracia* es lo que sacude dolorosamente el poema. En su primer intento de *procurar suerte nueva*, Martín Fierro fracasa. El final se abre a la esperanza de lo que pueda acontecer al *desparramarse / Para empezar vida nueva*. Esperanza, en todo caso, sin asideros concretos, como tal vez sea la verdadera esperanza. Martín Fierro, que comenzó cantando ante un auditorio, abandonando otra vez su guitarra, se separa de sus hijos y se va, en soledad absoluta, hacia un espacio impenetrable, dejando atrás su propia vida ya cambiada en leyenda. La representación del mundo se completa en el *Martín Fierro* con ese alejamiento melancólico.

Un fuerte tono elegíaco marca gran parte del texto. «Poema de lágrimas» lo llama Saldías. Mitre observa que «deja en el fondo del alma una precipitada amargura». La ansiedad del protagonista sacude la obra entera. Y cuando Martín Fierro parece consolarse y olvidar o cuando se aquieta para escuchar a sus hijos, superada su angustia, el

libro quiebra su cálida e incitante ilusión. También Don Quijote, cuyo carácter traduce una insuperable desazón, se «desploma», según observa Américo Castro («Los prólogos al *Quijote*») cuando el consuelo disipa sus tensiones.

El payador Martín Fierro deja fluir su *pena extraordinaria* (*Brotan quejas de mi pecho, / Brota un lamento sentido*) y busca consuelo en el canto. No le es fácil referirse a su dolor; siente una oscura dificultad, la lengua se le *añuda*. Otros personajes expresan la misma inhibición para revelar lo íntimo, ese pudor tan criollo: *Es ladino el corazón / Pero la lengua no ayuda*, dice el Hijo Segundo; *Se me va por donde quiera / Esta lengua del demonio*, confiesa Picardía, lo cual destaca la locuacidad de *dotores* y *gringos* que son *de más discurso*. Rotas las primeras vacilaciones, el canto encuentra su camino y va convirtiéndose en una revelación para el propio payador. El desborde de ansiedad hace zigzaguear su voz antes de encauzar el *argumento*, estrechándose en un solo haz el cantar y el contar. Muchas veces la aflicción de Fierro desborda y quiebra la pausada corriente poética.

Frente a la refrenada melancolía de algunas expresiones (*Aunque es todita mi vida / De males una cadena*) sobresalen la agitación sombría, la cólera, el insulto: *¡Ah hijos de una!; / También el mucho sufrir / Suele cansarnos ¡barajo!; / Yo soy un hombre ¡qué Cristo! / Que nada me ha acobardao*. Arrancado de su suelo y su querencia para servir en la frontera, se produce en Martín Fierro lo que llama su *desgraciada mudanza*. Huye del fortín y encuentra su rancho convertido en tapera, sin su mujer ni sus hijos, sin todo aquello espiritual y material que lo ataba al mundo. Se alteran sus evidencias más entrañables y bebe el amargo vino de la violencia. León Chestov recuerda las voces misteriosas que llamaban a Dostoievsky, incitándolo a buscar el desierto, la soledad, seguro de que allí sería bestia salvaje o Dios. Fierro jura ser más malo que una fiera; el horror de su injusticia es el último residuo racional que lo yergue sobre la tierra. Hernández refleja la escena con desnuda intensidad, porque es en el instante de este primer regreso cuando se introduce un desorden trágico en la vida de Martín Fierro. Fierro no convierte su padecer en una autocompasión plañidera. Recuerda con insistencia a los otros que conocen iguales aflicciones: *De todo el que nació gaucho / Esta es la suerte maldita; / No se encontrará ninguno / Que no le dueblen las penas; / Pues son mis dichas desdichas / Las de todos mis hermanos...* Siempre hay otra vuelta de tuerca en las imágenes que Hernández procura fijar más inmutablemente. El dolor del protagonista y de los gauchos nace de causas muy duras y objetivas, pero no por eso deja Hernández de ver en él la expresión de un sino más profundo que identifica la pena con la condición humana.

De lo personal a lo universal, del lado abstracto al muy íntimo de Fierro, el tema del sufrimiento del gaucho no se diluye en el espontáneo manantial del canto; se interioriza, penetra la trama misma del esfuerzo estético. Si deja correr ráfagas de odio desesperado o de furia apocalíptica, también se inscribe en una concepción estoica, no por ello mansamente resignada, del mundo como *escuela del sufrir* (*En la escuela del sufrir / He tomado mis lecciones*): *¡La pucha que trae lecciones / El tiempo con sus mudanzas!; / Porque nada enseña tanto / Como el sufrir y el llorar*. Por el vuelo creativo de Hernández, el descorazonamiento y el padecer de Fierro desbordan, sin abandonarla, la intimidad del protagonista y se proyectan sobre todo un grupo humano que soporta el mismo infortunio. Y es siempre en el temple del canto donde se armonizan contradicciones o disparidades y donde se revela la compleja intención del poeta.

El canto de Martín Fierro, desde la doble perspectiva de su historia y de su lenguaje, se sustenta en su peripecia personal sin reducirse a un lamento subjetivo. Otras vidas, otras aventuras, otras situaciones colectivas aparecen articuladas vivamente a la suya hasta volverse indisociables. Y si en *El gaucho Martín Fierro* el canto parece subrayar lo íntimo, lo lírico (ese grito desgarrador o esa queja dolorida), en *La vuelta* se reúnen fugazmente para separarse luego los hijos de Fierro, el hijo de Cruz y un *gauchaje inmenso*. El espacio del poema se va abriendo hacia los caminos que recorren el Hijo Mayor, el Hijo Segundo, Picardía y otros perseguidos, desesperados, de existencia inquieta, aventurera y dura como la del protagonista. Es en ese espacio donde Hernández, que en la *Ida* recurrió a la autobiografía lírica, prefiere adoptar creativamente el método de la picaresca. Salta sin mayor hiato de lo subjetivo y autobiográfico a la complejidad y la contradicción de lo novelesco. El tratamiento lingüístico de este cambio, donde nada parece adventicio, confirma una vez más el ímpetu artístico de Hernández.

Hernández no pretendió, desde luego, escribir un libro más de picaresca, siguiendo los modelos del género. Utiliza su método para abarcar la experiencia actual, viva, que transfigura el *Martín Fierro*. El poema no es un muestrario de géneros ni una suma de procedimientos. Hernández apela en cada caso, en función de una estructura que no deja ver resquicios, a los significantes válidos para su intención poética. Es su inventiva, su fascinante poder creador, lo que le permite utilizar sin calco ni desarticulación con la totalidad del poema ese modo a la vez cruel y consolador de reflejar literariamente el mundo de los desposeídos que fue creado por la picaresca.

El Hijo Mayor, el Hijo Segundo y Picardía aparecen teatralmente

como actores-relatores. Cada una de sus historias corresponde a una experiencia diferenciada que se expresa con matices lingüísticos propios. El relato del Hijo Segundo deja oír distintas voces, y el de Picardía se integra novelísticamente con otros microrrelatos. El hijo de Cruz se desplaza hacia diversos escenarios y encadena sus peripecias con las de otros pillos, certificando así no sólo la amplitud negativa de su experiencia, sino una generalizada subvaloración ética y un grave trastorno de las condiciones sociales. Como en la picaresca, esa juventud alienada en la guerra, en el fortín, en la cárcel o en la miseria alcanza la dimensión de una alegoría universal. Después de las historias de Fierro y Cruz escuchadas en la *Ida*, los relatos de la nueva generación muestran la continuidad de las causas de esa *miseria vieja* que el poema quiere develar. La sensación del existir como culpa o infracción que recorre todo el *Martín Fierro* se vuelve inmediata, explícita, con muy poco margen para lo subjetivo, en las historias de los jóvenes. Si no hay queja, menos aún hay aceptación resignada en el duro escrutinio de sus vidas.

La savia de la picaresca circula de extremo a extremo del *Martín Fierro* en grado distinto, pero en las historias del Hijo Segundo y su tutor, el Viejo Vizcacha (cantos XIII a XIX de *La vuelta*), y en la de Picardía (cantos XXI a XXVIII), cuyo abstracto patronímico equivale a una denotación retórica, el género del *Lazarillo* y del *Buscón* se constituye en un definido *corpus* novelesco. El espacio textual (quince cantos, dos más que el total de la *Ida*) y el espacio semiológico señalan la importancia que adquiere en *Martín Fierro* la visión del mundo desde la picaresca.

Esos quince cantos de *La vuelta* son el reverso de la hazaña épica. A través de sus confesiones, los pícaros del *Martín Fierro* alcanzan a ver la dimensión auténtica de sus vidas. Su pobreza y desnudez no se han extendido ni a su alma ni a sus palabras, posesión todavía inalienable. Su verdad, su provocación, su burla acaban por percibirse como una extraña victoria. Sus voces llenas de gracia, de inventiva y oscuros vericuetos dan una sensación de vida propia. En contraste, la negra mascarada de explotadores de toda laya carece de voz, de forma. Son como espantajos sin alma cuya riqueza es su miseria, cuya fuerza es su derrota espiritual.

La picaresca no se le revela a Hernández como anterioridad lingüística cristalizada e ingenuamente mediadora, sino como una tipología textual dúctil, apta para aprehender el mundo del gauchaje.

Tanto el Hijo Segundo como Picardía son perseguidos, *hijos de la desdicha*, huérfanos, *mozos perdidos* que exponen sus vidas errabundas, su irredimible *estado de pobreza*, lo que el poeta llama insustituiblemen-

te su *suerte reculativa*. Vidas de pícaros criollos cualitativamente iguales a la de tantos otros que aparecen en las novelas desde el siglo XVI y con los cuales mantienen un vínculo flexible por su misma condición de tales, pero de los que no son calco. Los relatos del Hijo Segundo y del hijo de Cruz son autobiografías o confesiones imaginarias, análogas a las del *Lazarillo* o el *Buscón*.

Con el hilo de la picaresca teje Hernández la trama profunda del *Martín Fierro*, obra de dramatismo oscuro, sin resplandores épicos. La picaresca disipa la ambigüedad significativa que pudiese proyectarse desde el hálito mesiánico de los momentos finales del poema o desde los episodios en que Fierro se comporta con sobrehumano heroísmo. La obra está poblada de toda laya de gente *de abajo* que aparece con una riquísima gama de connotaciones: vagabundos, vagos, huérfanos, matrones, diablos, vivos, picaflores, fulleros, anarquistas, pendencieros, mal entretenidos, locos, calaveras, infelices, guapos, miserables, gente *indina*. Entre todo ese submundo surgen, en rápidos escorzos, otros pícaros de menos relieve que el hijo de Cruz: un sargento *enriedista* (el Ñato), Barullo (un *diablo* muy peliador), la Bruja, retrato mordaz del burócrata o del intelectual evasivo y acomodaticio. Y hasta se incluye a una «pícaro», esa pardita que tienta a Picardía y provoca sus traumas verbales.

Hernández no manipula remanentes de experiencia vital difusa. Sus criaturas no se miran en un espejo paradigmático. Hablan desde sus propias voces, y sería muy difícil reducirlos a esquemas actanciales. Algunos, incluso, exponen su visión del mundo casi didácticamente, como ocurre con los consejos del Viejo Vizcacha, esa antiética del infortunio. Aparecen *in praesentia*, con un pasado que se actualiza en palabras y gestos que van desde lo trágico hasta momentos de *clownerie*, como en la escena del cantor *acollarao* con el gringo de la mona. Todo converge hacia la delación implacable, minuciosa, de esa *máquina de daños* de la que el poeta quiere ofrecer testimonio. Las distintas autobiografías no disimulan sus vínculos con una misma situación de padecimiento. El referente se confunde con el mismo enunciado y obstruye cualquier fuga hacia la sublimidad épica o el solipcismo quejumbroso. La palabra, en esos pasajes más que en otros cualesquiera, es acto y riesgo. La escritura (ídiolecto, ideologema) ilumina las zonas prohibidas que los *inorantes* no alcanzan a vislumbrar. Tal propósito es el que obsesiona a Fierro (*Deshaceré la madeja / Aunque me cueste la vida*). Dentro de un complejísimo juego de simetrías y contrastes, la picaresca es el más tenso soporte estructural del *Martín Fierro*.

Los hijos de Fierro y los hijos de Cruz no se han distanciado tanto de su experiencia doliente como para disolverla en una aceptación con-